

## DIE MATTHÄUS-PASSION VON MELCHIOR VULPIUS (1613)<sup>1</sup>

VON HANS HEINRICH EGGBRECHT

Für Max Schneider zum 75. Geburtstage

**Äußeres:** Beschreibung des Ms.-Exemplars Glashütte in M. f. M. 1879, S. 71 ff. (J. Richter); Beschreibung des Druckexemplars in M. f. M. 1880; ferner bei O. Kade, Die ältere Passionskomposition, 1893 (mit Abdruck der Dedikation an Stadtherren und Gemeinde zu Weimar) und im Revisionsbericht der Neuausgabe von K. Ziebler, Bärenreiter-V. 1933.

**Literatur:** Von allen Einzelwerken des Vulpius hat die Passion bisher die ausführlichste Behandlung erfahren: im Rahmen der gattungsgeschichtlichen Betrachtung Spitta II, 1880, S. 309 („um die Passionen Bachs historisch zu begründen“), Kretschmar (Führer II, 1, 1888, S. 20), grundlegend O. Kade (s. oben). Eine Spezialuntersuchung der Rezitativgeschichte gibt R. Gerber (Das P. rezitativ bei Schütz u. seine stilgeschichtlichen Grundlagen, 1929), eine Untersuchung der deutschen Passion von Luther bis Bach „im vorwiegend geistesgeschichtlichen Sinne“ von demselben (Lutherjb. 1931, ohne namentliche Nennung der Vulpius-P.). Auf Grund dieser Forschungen vergessen die meisten Musikgeschichten nicht, die Vulpius-Passion im allgemeinen musikgeschichtlichen Zusammenhang zu erwähnen. In übersichtlicher Tafel ist sie im Moser-Lexikon (1943, S. 675) als „deutsche dramatisierende P.“ in die Untertypen der Gattung zeitlich eingegliedert.

Die Passionen von Joh. Walter (Matth. u. Joh., beide 1530), die im Zuge protestantischer Neuerungen der Liturgie überaus verbreitet waren, begründen innerhalb der Gattung die Gruppe oder den Untertypus der deutschen dramatisierenden Passion. Die Wurzeln derselben liegen von vornherein nicht in künstlerischen Bestrebungen, sondern in dem die gottesdienstliche Praxis betreffenden reformatorischen Wollen. Im Gegensatz zu den lateinischen Schwestergruppen besteht ihr Eigenwesen außer der Deutschsprachigkeit in bewußter künstlerischer Schlichtheit. Besonders die Primitivität der Chordeklationen weist von vornherein darauf hin, die Bedeutung dieser Passionen in den geistigen Hintergründen der Reformation zu suchen.

Die Vulpius-Passion ist in allen wesentlichen Teilen an die gattungsgeschichtlichen Traditionen gebunden. Mit der Walterschen Behandlungsweise stimmen folgende Einzelheiten offensichtlich überein: wortgetreu Matth. 26, 1 — 27, 66; Aufnahme des Präfatio- und Conclusio-Textes; innerhalb des in den Grundzügen nachgebildeten Passionsrezitativs

---

<sup>1</sup> Aus meiner ungedr. Dissertation, Melchior Vulpius, Leben und Werk, Jena 1949, 120 S. (S. 70—76).

(s. unten) die Hochoktavierung der weiblichen Reden; Vierstimmigkeit nur für Personenmehrheit; 2stg. Behandlungsweise des „Herr, bin ich's?“.

Die von Kade behauptete Abhängigkeit von Scandellus (Joh.-P., vor 1561), welcher Form und Geist des Walterschen Typus gründlich verwandelt (italianisiert), kommt für Vulpius nur in Frage für die Stimmlagenregistrierung der beiden falschen Zeugen (2stg., Ten. u. Baß), so aber schon Meiland (Matth.-P., 1570), und für die Überschreitung der Vierstimmigkeit, wobei es jedoch für Vulpius bezeichnend ist, daß er neben den 6stgen. Sätzen (an den Höhepunkten: Barrabam, Laß ihn kreuzigen und Conclusio) eindeutig aus Praxisrücksichten jeweils noch ein 4stges. Aliter zur Wahl stellt, denn auch anstatt des zum zweiten Male nur 6stg. gegebenen „Laß ihn kreuzigen“ kann der vorhergehende 4stge. Satz gesungen werden.

Die schon angedeutete Abhängigkeit der Vulpius-Passion von den Meilandschen Gattungsbelegen wird für die rezitativischen Teile von R. Gerber als unmittelbar nachgewiesen. Es handelt sich um eine „mechanische Übernahme des Meilandschen Passionstones“, dessen wesentliches Kennzeichen wiederum gegenüber Walter eine Vereinfachung und Erstarrung des bei letzterem noch von der Silbenzahl her sinnvoll variablen Formelwesens ist (Näheres bei Gerber a. a. O., S. 69 f.). Scheint die Behauptung Gerbers unbewiesen, Vulpius habe diesen Meilandschen Lektionston (Waltersche Lektionston-Variante) im Gebrauch der Weimarer Liturgie vorgefunden, so vermag die biographische Tatsache, daß Vulpius Kantor in Schleusingen gewesen war (1589—96), die eigentliche Erklärung für diese Abhängigkeit von Meiland zu bringen: von den Passionen Meilands befinden sich ein Ms. der Joh.-P. (1568) und das einzige Ms. der Markus-Passion (vor 1570) in der Gymnasialbibliothek zu Schleusingen. Für die traditionelle Aufführung daselbst zeugt ein Textbüchlein von 1711 (in drei weiteren Auflagen noch bis 1878), das für die Schleusinger Gemeinde zum Nachlesen der Joh.-Passions-Aufführung nach der Meilandschen Fassung bestimmt war (P. Schmieder im Osterprogramm des Henneberg. Gymnasiums, 1886). Naheliegend ist, daß neben zahlreichen anderen Kompositionen von Vulpius auch diese Passion zumindest in einer ursprünglichen Fassung noch in Schleusingen entstanden ist, sich aber dort gegen die Meilandsche Tradition nicht durchgesetzt hat.

Die eigene Leistung der Vulpiusschen Passionsgestaltung ist demnach in den Turbasätzen zu suchen. Mit ihnen fast ausschließlich beschäftigen sich die oben erwähnten Darstellungen in der Weise, daß sie dieselben von der innerhalb der Gattung fortschreitenden musikalischen Textausdeutung her behandeln. Solche Madrigalisten (besser hier chorale Motetisten) sind in dreifacher Weise angewandt:

1. Synkopen (außer der Anwendung auch ohne Textzusammenhang) z. B. bei: a u f d a ß n i c h t ein Aufruhr; d i e s e s W a s s e r; B a r r a b a m; L a ß ihn kreuzigen; d e r l e t z t e B e t r u g ä r g e r (im Ganzen 7 mal),

- 2. Espressivo durch Textwiederholungen (im Ganzen 4 mal: Barrabam; zweimaliges Laß ihn kreuzigen; Gegrüßet seist du; er sei auferstanden),
- 3. Tripeltakt in Verbindung mit aufsteigendem Bewegungsabbild (1 mal: er sei auferstanden).

Als Beispiel für sinnvolle rhythmische Deklamation und Ansätze auch zu harmonischem Gestaltungswillen (das weitlagig-feierliche „Weissage uns“ und der unvermittelte Es-Akkord bei „Christe“) gelte folgendes Sätzchen:

Weis - sa - ge uns, Chri - ste, wer ist's, der — dich schlug?

Das Auffallende an diesen Turbasätzen ist jedoch im Vergleich zu dem sonstigen Wort-Ton-Verhältnis der Vulpius-Kompositionen gerade die Sparsamkeit, mit der solche Mittel hier angewandt sind, und mehr noch: die Gleichförmigkeit der Einzelstimmenmelodik innerhalb der Turbae (ausgenommen die 6stgen. Aliter-Sätze), die als „freie Kompositionen“ über einen so reich dramatischen Text sich nicht nur gänzlich von der sonstigen motettischen Behandlungsweise und weit von den melodisch reichen Choralschöpfungen von Vulpius, sondern selbst noch von dem meist stimmlich bewegteren Typus seiner Choralharmonisierungen unterscheiden. Drei Zeilenformeln lassen sich herausstellen, die, auch transponiert und hauptsächlich im Ten., aber auch im Disc. und Alt den weitaus größten Teil der Turbasätze durchziehen:

Typ A: f → f

Ten.

Laß ihn kreu - zi - gen!

Ten.

denn dei - ne Sprach ver - rät - dich

in C: Ten.

das O - sterlamm zu es - - - sen



Disc.

ge - grü - bet seist du der Ju - den Kö - nig

Disc. in C

der uns er - lö - set hat durch sein Lei - - - - - den.

Ten. in F

Lei - - - - - den

f ↘ e

Typ B: Ten.

Der du den Tem - pel Got - tes zerbrichst

c ↗ f

Typ C: c Ten.

Herr, wir ha - ben ge - hört

Verbindungen:

Typ C

Disc.

Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Got - tes ab - bre - - - - - chen

Typ B

und in drei - en Ta - gen den - sel - ben bau - en.

Typ C                      Typ A

Ten.

Das Lei-den und Sterben un-sersHerrnJe - su Chri - - - - sti

Typ B

nach dem hei-li-gen Mat-thae - - o.

Weniger wichtig ist hierbei etwa die aus Vorhalt und Sechzehntelschlag bestehende Kadenzfloskel, die als zeitgebundene und Vulpiussche Manier gerade in dieser Passion (19 mal) das Kleinmeisterliche unseres Komponisten charakterisiert. Auch sei zugegeben, daß die im wesentlichen zwischen T und D operierende Harmonik derartige Einzelstimmverläufe nahelegt. Vollends schließt die Variabilität der Formeln die Vermutung aus, daß auch den Turbae ein bestimmter Lektionston zugrunde liegt, dessen Herkunft zu suchen sei.

Birtner (J. a Burck, Diss. Lpz. 1924) spricht davon, daß in der erfundenen Melodik auch der Burckschen Motetten die alte Choral-c. f.-Melodik mit großer Kraft „wie unter nebelhaft undurchsichtigen Schleiern“ als Vorstellungsbindung im schöpferischen Prozeß nachwirke, und es ist bemerkenswert, daß für Kade (S. 215) an einer einzigen Stelle einer Meilandschen Passion (Joh.), wo im Ten. eine der drei Formeltypen (nämlich B) auftritt, „die für die Turba vorgeschriebene Formel einverwebt scheint“.

Durch meine Darstellung soll geltend gemacht werden, daß bei den Vulpiusschen Turbae der *cantus prior factus* nicht als reale Vorlage (so bei Walter, Mancinus, Besler, auch noch Harnisch 1621 und Vopelius 1682) anzusehen ist, jedoch als traditionserzeugte Klangvorstellung immer noch die Bindung an das ruhend Objektive bedeutet, an eine auch musikalische Präexistenz des zu Gestaltenden. Die so sparsam angewandt scheinenden choralen Motetismen (von denen die nach der obigen Aufstellung am häufigsten angewandten rhythmischen tatsächlich die hier am wenigsten „zerstörenden“ sind) bedeuten in Wirklichkeit das Äußerste, was gegen diese Vorstellungsbindung geleistet werden konnte. Damit aber — und das ist das Entscheidende — bleibt die Klassizität des Werkes gewahrt, d. h. der organische Ausgleich zwischen den großen Strecken der eintönigen Lektionen und den Chören, welche durch ein auch nur geringes Zuviel geistig wie musikalisch den Organismus sprengen würden.

Auch hinsichtlich der Turbasätze hat die Vulpius-Passion so stark als

Erfüllung altprotestantischen liturgischen Wollens zu gelten, daß jede Betrachtung, die in ihr ausschließlich ein Stadium auf dem Wege zu Schütz sehen will, an ihrem eigentlichen Wesen vorbeigehen muß. Das Kennzeichnende an ihr sind nicht die „weltlichen realistischen Züge“ (Kretzschmar), nicht die „Affektsteigerung“ (Spitta) und die „Zeichnung der Situationen“ (Kade). „Eine in musiktechnischer und geistiger Hinsicht fortlaufende Entwicklungslinie“ von der Vulpius-Passion zu den Schützschen Passionen auch innerhalb der Chöre (so Gerber, S. 13) gibt es nicht. Zwischen Vulpius und Schütz steht für die Geschichte des Gattungstypus sowohl der Einbruch der künstlerischen Gestaltungsintensität von der absterbenden motettischen Passion her (Gallus, Lechner, Demantius) als vor allem auch die ganze Summe neuer musiktechnischer und geistesgeschichtlicher Barockerscheinungen. (Schon „die Auferstehungshistorie [1623] eröffnet ein neues Zeitalter der Passionsvertonung“, Moser, *Gesch. d. dtshen Musik II*, 1922, S. 68; Näheres siehe derselbe: H. Schütz, Kassel 1936, S. 317 ff.)

Gerade in seiner Passion, in ihrer Abgrenzung gegen den Barock zeigt sich die musikgeschichtliche Stellung Vulpius' deutlich: Hier liturgisches Geschehen „zur nutzlichen betrachtung / Des heilwertigen Leidens Christi“ (Vulpius-Dedikation), dort oratorisches Für-Sich-Sein in der „Auseinandersetzung des selbstbewußten Ich mit der transzendenten Unnahbarkeit Gottes“ (Blume); hier Musik noch ganz ancilla theologiae in Luthers Sinne, farbiges Gewand nur eines sakramentalen Vollzuges, dort Musik als wachsender Primat, als Klangatmosphäre, welche mit einer für das Gotteswort gefährlichen Kraft den einmalig-realen Wort-sinn zu einem Ansich-Sein der Begriffe zu verwandeln beginnt. (Vergl. dazu auch das schöne Nachwort der Neuausgabe K. Zieblers.) —

Ein Blick in die jüngste Vergangenheit scheint auch von der Aufführungspraxis her die Wandlung des wissenschaftlichen Aspektes bestätigen zu wollen. An eben der von Bach und Schütz herkommenden Erwartung scheiterte die erstmalig versuchte Wiederaufführung der Vulpius-Passion am Karfreitag 1934 in der Stadtkirche zu Weimar (Weimarer Zeitung v. 31. März d. J.). Die Rezitative wurden mit Cembalo-Begleitung ausgeführt, das Ganze bezeichnete man als weitschweifig und eiförmig und schlug Kürzungen vor. Hingegen teilt „Musik und Kirche“ (Jg. 1948, 1/2, S. 47) mit, daß im Bereich der kurhessisch-waldeckischen Landeskirche die Vulpius-Passion in der Passionszeit in sieben Landgemeinden von drei dörflichen Kirchenchören, außerdem in zwei Stadtkirchen gesungen wurde. Spricht der Rezensent in diesem Zusammenhange von einer „erfreulich zunehmenden gottesdienstlichen Verankerung der Kirchenchorarbeit“ und sieht man in solchen Tatsachen eine den liturgischen Bestrebungen der Gegenwart adäquate Erscheinung, so zeigt sich von selbst, wie stark das für Vulpius (aus einseitigen modern-artistischen Gesichtspunkten) schlagwörtlich gewordene „konservativ“ den positiven Wert eines Werkes zu verunklären vermocht hat.